

Мартін А.ГАЙНЦ

(Відень)

## БЕЗКРАЙНІСТЬ КРАЇВ

Три спроби тлумачення вірша П.Целана «Як ти»

## ВСТУП

Писати про Целана і Шоа — означає від самого початку ввести кілька обмежень, що їх не слід хибно тлумачити як топос скромності. Перед лицем Аушвіца і його відповідників у ліриці, форми якої витворилися саме з того незбагненого, що проривається в поетичні рядки, на будь-яку спробу *вирішення* проблем, які виявляються, коли говорити про Голокост, нема чого сподіватися — іноді такі спроби навіть виявляються ошуканством. Кризи все одно залишаються — а пов'язані з ними вірші Целана бороняться перед наміром відкласти їх в архів історії. Все це не повинно виправдовувати практики відсування його «віршів на терени герметичності або мовчання». Однак і обережність тут не зайва.

Тут можна було б заперечити, що на розумінні вірша залежить менше, ніж на тлумаченні тоталітарного режиму Гітлера. Проте проблема інакшості в усій своїй настирливості існує навіть тоді, коли ми хочемо, скажімо, зрозуміти переклади шекспірівських сонетів. І вже в кожному разі великою помилкою було би вважати, що ми в змозі об'єктивно збагнути жахіття переслідування євреїв. Целанові вірші — невід'ємна частина конструкції того, через що слід сумувати. Хто пише про Целана, той водночас виступає суддею пам'яті про безліч закатованих.

З огляду на це я хотів би спробувати попередньо наблизитися до вибраних мною слів Целана трьома різними шляхами. Уся та непевність чи знепевнення, пов'язані з необхідністю відхилитися тут від *via regia* звичних формулювань, має при цьому перевагу, яку не слід применшувати, і яка полягає в тому, щоби не давати відповіді на питання, ті відповіді, які є ще передчасними.

Тому я пропоную попервах розглядати це мистецтво (цілком в дусі Адорно, ще не дійшовши до Адорно) як таку собі багатообіцяючу загадку, не пропонуючи жодного рішення, яке могло би замкнути коло. При цьому сіль не втрачається: ще ніколи не було такого поряд-



ку, який не потребував би заперечення з боку, скажімо, поезії. Однак очевидність його відсутності й весь жах цієї обставини можна було би зрозуміти у процесі зростання. Тобто очевидно, що твір мистецтва ніколи не є зрозумілим до кінця, але скидається на те, що вже від самого початку існує добре впорядкована пов'язаність між предметом мистецтва і категоріями наших інтерпретацій. Твір мистецтва таємно дозволяє собі полишити звичні шляхи, вже встановлені можливості дискурсу — і піти шляхами неминучої логіки асоціацій, рим чи контекстуалізації. Щодо «кризи зрозумілості» Адорно пише:

«Твори мистецтва ми розуміємо не як чужоземну мову і не як поняття, судження і висновки мови власної».

Чого врешті-решт бракує, то це солі, яка би дала змогу виникнути непорочному світові. Скажімо, один злий жарт ще сподівається полестити *здатності називання*. Непорочний терен залишається. Мистецтво його не полишає. Саме в розчерку пера ми стаємо «катом самому собі» й власному мисленню. Вірш знову і знову відсилає нас до «принципу первинності слова», часами стає навіть небезпечним для того, хто ці вірші укладає, але при цьому ніколи не опановує, не має права опановувати. «Мистецтво витворює віддаленість Я».

Отож перейду до вірша, про який тут ідеться:

*WIE DU dich ausstirbst in mir:*

*noch im letzten  
zerschlissenen  
Knoten Atem  
steckst du mit einem  
Splitter  
Leben*

*ЯК ТИ вимираєш в мені:*

*навіть в останнім  
зношенім  
вузлику подиху  
ти стримиш  
скалкою  
життя*

Цей вірш взятий зі збірки «Диктат світла» 1970 р. Тут слід зауважити, що досі йому приділялося мало уваги.

# I

Спершу я хотів би спробувати вийти на зустріч із цим віршем у спосіб, який повністю зобов'язаний традиції адорнівського мислення. При цьому я цілком усвідомлюю, що будь-яка філософія породжує методи, але сама ніколи не породжується у спосіб, який можна описати якимись правилами.

Отож певне «Ти» не живе, скажімо, в ліричному «Я», воно йде до власного вимирання. Дихання плине не без зусиль — воно перев'язане вузлами, до того ж вузли ці зношені. І в таких злигоднях, врешті-



решт, стримить колючка, яка є колючкою самого життя. Насправді ж це мовлення всуціль зав'язане вузлами.

Тому свої міркування щодо Целана Адорно розпочинає словом, яке не тільки викликає непорозуміння — його взагалі й вимовити є дуже проблематично. Слово це — герметичний. Отож, герметика мала би стати для нас вихідною точкою філософської спроби, що несе з собою настільки ж хибну, як і влучну характеристику. Бо саме в творчості Целана аж ніяк не можна заперечувати присутності отих «колючок» мистецьких творів», ці вірші є недоступні у «наперед визначеній поразці їхнього читача». Проте посвята самого Целана, яка звучить «Аж ніяк не герметично», суперечить цій першій спробі визначення. Знову й знову Целан наголошує на тому, що його поезія не є темною і не перетворює дійсність на ребус.

Очевидно, «закритість» як центральна теза у фрагментарному матеріалі потребує детального розвідування значення і пов'язаних з ним імплікацій, бо ж присуд М.Янц, нібито Адорно є «конгеніальним інтерпретатором» Целана, зовсім не такий вже й необґрунтований.

Я би хотів поговорити про чуйність до чужого. У вірші «Як ти» відбувається відвернення від звичних фраз. Тут йде мова про *вимирання в собі*, яке продовжує жити в серці, але такою ж невід'ємною часткою *життя є дошкульна колючка*. Проте не слід зупинятися на цьому певною мірою дослівному значенні. Бо інакше цей вірш можна було би втішено і злагідніло відкласти набік: адже життя — що виразно видно в останньому рядкові — зберегло свої права, саме на цьому вірш примиренно затихає, смерті в кожному разі НЕ належить останнє слово.

Однак цей вірш розгортає діалектику між *життям* і *смертю*. Незабутнє продовжує жити. Втім, лемент за зазану кривду зберігається тільки в уламках, у скалках — убиті є жертвами, а це означає «неспроможність довести, що ти постраждав від несправедливості». Якщо до цього долучити Адорнове сподівання на *відлуння примирення*, то залишаться тільки *уламки, скалки* — з гострими краями через свій фрагментарний характер. Целан збирає скалки, зазнаючи при цьому раз у раз порізів, бо він приречений бути *недобрим* слугою. Роза Ауслендер пише — теж скалками:

*Не повернулась додому  
мати  
[...]  
син напував її  
чорним молоком.*



Оце *ви-мирання* (Sich-Aussterben), що прагне до остаточного вмирання, ледви чи можна розглядати як наближення до життя, до того, щоби досхочу нажитися (Sich-Ausleben). Про «Попіл/у келиху з кров'ю» пише землячка Целана в іншому місці, говорячи про пам'ять: мертве вливається в один кровообіг з ліричним Я, з поетом, смертельно зараженим *попелом у жилах*.

Врешті-решт, говорити про *виправлення і відшкодування* пласко і непристойно — бо смерть постійно гризе архів, у якому вона недостатньо збережена, понятійне мислення йде обертом і крутить, в подвійному розумінні цього слова. *Життя* тільки симулює поворот до покращення; на своєму сугестивному місці яко ключове слово йому бракує передусім стійкості проти виру всепожираючих спогадів.

Але ж як провести ту межу до Целанової таємниці, яка не (ви)знає жодного рішення? В дійсності це мало б являти собою кризу проекту добросовісного мислення, як у «негативній діалектиці» Адорно. *Інше* так і залишається чисто теоретичною фігурою в межах власного, терміном, що заслуговує на підозру. І все ж *забуте (забуття)* як теоретичну фігуру не можна позбавити його ваги. Ця підозра замешкує потойбіч сенсу і слова, забуття пожирає будь-яке датування, «маркування радикальної інакшості, абсолютної викинутості», що їх не можна приборкати і заспокоїти жодним сенсом і жодним словом.

В такому сенсі, зауважу мимохідь, Адорнова естетика як теорія красивого і теорія скерованого на величне загального сприйняття побудована так, що проблеми модерну, наприкінці якого вона перебуває, вже не можна заглушити. *Образок-головоломка, загадка і жахиття* — Ренч говорить про «гегельянізм, обтріпаний з усіх боків». В той час як Адорно докладає зусиль до вшанування того, що мислення зазвичай пригнічує, що наносить розумові глибокі шрами, все це виявляється нерепарабельним — принаймні у розумінні втрати права на законне існування, висловити яке, втім, важко. Вартість пізнання, про яку йдеться Адорно, кажучи у злочинно скороченому вигляді, визначається тим, що понятійні конструкції, які розташовуються довкола інтерпретованого з претензією на само собою зрозуміле, дезавуюються.

*Колючка життя* — вже сама ця формула викликає запаморочення через щільність знаменитих метафор родового відмінку, коли виходити зі звичного слововжитку: життя звичайно пов'язується з рухом, плідністю, єдністю (функцій) і розвитком, натомість колючка вказує на протилежне. Таке словосполучення, звісно, має зміст, однак вирішити його неможливо. Тут можна було б говорити про шокову



терапію для мислення. Якщо б спробувати перевести поетичну фігуру думки Целана у трактат, то та підозра, про яку згадувалося, розпалася би на іманентні суперечності, натомість переформулювання означають повторне звернення до літературно-естетичних стратегій. До них тяжіло мислення Адорно, яке я тут не можу вшанувати відповідним чином, тим паче що воно змушує вийти поза себе.

Він робить спробу мислити констеляціями, однак навіть розглядаючи ці формулювання в деталях, мусимо стосовно «Естетичної теорії» сказати разом з Міхелем, що вона не тільки присвячена красивому, а й сама є «прекрасною» теорією, що вона детально говорить про загадовість красивого, так і не розкриваючи самого поняття.

У зв'язку з цим слід ще згадати, що поняття «écriture» викликало пошвавлений інтерес Адорно у його незавершеному *opus magnum*: Всі «твори мистецтва є письменами [...] і то письменами ієрогліфічними, код до яких було втрачено, і саме ця обставина не в останню чергу додає їм змісту. Мови є творами мистецтва тільки як письменна».

Зрозуміла мова як обгортка мови герметичної, що тільки таким чином може виявити свій ефект відвернення, залишається ще предметом сподівань — однак, на мою думку, вже у понятті *écriture* звучить те, що пізніше розвине Дерріда: всі мови інфіковані тим, що «нередукований привілей номену» загинув. Це означає, з одного боку, що *Аушвіц* затирається, а з іншого, і передусім, що страх *не знайти правильне слово*, є універсальний.

## II

Шонді, який сповідував *деструктивну діалектику*, залишив набагато більше матеріалу про Целана, ніж Адорно, хоча цих обидвох великих мислителів єднає обставина передчасної смерті. До певної міри його підхід, що дослухається до значення слів, звучання і структур, і якого «власне у філології нема», у філології, яка «від фактичного могла би вести напростець до пізнання», — отож цей підхід є виявом методичного плюралізму, який, проте, не задовольняється тим, щоби породжувати безліч перекладів деталей, нехай навіть дуже суперечливих. Шонді йдеться радше про цілість, що зобов'язана своїм існуванням усім вимовленим напругам при несумісних результатах.

Центральною трудностю, що її він ставить перед нами, є питання, чи можна ще розділяти зображуване і зображення, щоби передчасне припущення не знецінило слова. Тут слід відіслати читача до дуже



ретельних описів Шонді тієї обставини, що ці вірші означають щось і для самих себе. У процесі читання відразу виявляється, «що традиційні засоби прочитання тут повинні зазнати поразки». Читання починається вагомим запереченням: те, що тут написано, чуже, «наводити паралелі» немає сенсу, «бо те, що означають слова, виникає власне тільки внаслідок того особливого вживання, яке спершу недоступне для розуміння». В такому розумінні у Целана *словотворення йде за словотворенням*, говорячи словами Ноймана: «Строго кажучи, вже самої семантичної різниці вистачає, щоби назвати певне слово неологізмом».

Так само слід сказати, що кількість омонімів у такому розумінні безконечно розбухає.

Отож, один підступ до вірша уже зроблено: підступ, який, орієнтуючись на дослівні значення та їхні відношення між собою, заходить у кризу, з якої вийти неушкодженим навряд чи можливо. Розум зазнає поразки і бачить на цьому обхідному шляху контури тіні власного акту інтерпретації як неінтерпретовані рештки.

Можна було би виходити і з кабали. Мабуть, кількість рядків можна було би дуже цікаво розшифрувати. Проте передусім слід вказати на смерть, яку в її мирній м'якості називають «поцілунком» — і її вже ледви чи можна собі уявити: «Аушвіц» — це заборона гарної смерті».

Нею він є таким чином, який ще недостатньо підкреслює опис протилежності того *поцілунку* — ту найболючішу з усіх смертей, при якій «помираючий має враження, що йому з гортані виривають грубий жмут волосся.»

Ще більш плідною є концентрація на метриці й структурі. На початку вірша стоять дактилі. Ритм перетворює слова на видушені зойки. За цим вступом іде завуження, ріка мови міліє, внаслідок зміни рядків наступні дактилі здаються порубаними. Якщо ігнорувати межі рядків, то дактиль далі йшов би за дактилем. Але тут настає ритмічно обґрунтований збій рядка — на останніх словах, а також на словах «вузлик подиху».

Від нестримного натиску вірш переходить до стримуваного умілим розташуванням потоку, щоб, нарешті, підпадаючи під ритм кінцівок рядків, поєднати трохеї справжнім розколом. Проте в тих місцях, де вірш пов'язує слова за допомогою почерговості звуків (напр., «Knoten — Atem»), втрачається динамізм. Поет уникає рим, навіть асонансів, максимально короткі рядки, на які накладаються речення, здається, передражнюють анжамбеман. Натомість велике місце відводиться звуковому малярству: загострене «і» з'являється якраз у



слові «zerschlissen», виринає в бездиханності зраненого авторського «Я» і востаннє заявляє про себе у слові «Splitter» (скалки, колючки). Аналогія «zerschlissen» і «Splitter» також структурує рядки, вона водночас і нагадує, і заперечує опозицію між ніжним м'яким життям і мало не кристалічною твердістю смерті.

Внаслідок такого розгляду стає зрозумілим, що *життя* не тріумфує наприкінці вірша, подібно до неушкодженого і самостійного блоку. Процес багаторазового розривання поставив життя у немовби острівну позицію, воно само вже майже перетворилося на ту скалку, яка в ньому стримить.

Однак ким і чим є оте «Ти», що я його передчасно й асоціативно був змушений подати як відоме, тому що текстуру не можна було одночасно розпустити по всіх нитках? Чи це дійсно мрець? Виглядає сумнівним, що воно як інше, чуже, водночас відповідає образіві загрози іззовні. Практика усунення чогось на шкоду іншим для Целана, звісно, підозріла, хоча, як здається, несміливою характеристикою *іншого завжди* є функція викликати побоювання і, як наслідок, агресію: «Крик жаху, яким ми зустрічаємо незвичне, стає його іменем», — пишуть Адорно і Горкгаймер в «Діалектиці просвітництва». Ця єдність жаху і чужості відразу обертається проти того, що можна було би назвати «величним».

Однак спочатку рекомендується замислитися над тим, що дійсно є відомим згідно з Целановою волею. Не підлягає сумніву одне: «Ти» є розламане, розщеплене і скалічене. Водночас йому належить і вся активність вірша — до речі, невелика — воно є визначальним у тих формах, які давні греки називали медіальними, в той час як «Я» залишається пасивним, стражденим.

Чи закликає Целан до Бога? Безперечно, Бог як гарант справедливого ходу речей у світі ставиться під сумнів, він, можливо, навіть уже ушкоджений тим, що допускається, можливо, саме таким чином він перебуває у грудях ліричного «Я». Брірлі, який виказує постійну тенденцію вбачати у творчості Целана і знаходити в ній Бога (а від цієї тенденції я хочу застерегти), теж бачить присутність «участі пантеїстичного Бога у приреченому на конечність житті людини» — тим не менш далі він каже, що цей стосунок до Бога в даній поезії не можна розглядати в надто «позитивному світлі». «Розщепленість Бога» і, як наслідок, самого Целана (про довкільний шлях почерез *ліричне Я*, яке тут утотожнюється з Целаном або стирається взагалі, Брірлі невисокої думки) мають останнє слово. Однак мені здається більш змістовним той варіант, коли «Ти» краще розуміти у наближенні до «Я», як



це відбувається у відомому вірші «Ти лежиш». Дивлячись незашореним поглядом на попередні етапи цього вірша, можна іноді знайти допомогу у відповіді на питання, де знаходяться вузлові точки, з якого розуміння можна було би виходити при деякій нерішучості, а також відкрити для себе: не Ти, а Я лежить спочатку у великому дослуханні.

У вірші «Як ти» теж присутня велика близькість між першою і другою особами. Вони, так би мовити, взаємно завдячують одна одній, бо тільки в Я, де розміщене Ти, воно більш-менш збережене живим, тоді як Я, здається, свій єдиний вияв знаходить у «Ти». Скерована до Ти мова межує з монологом. Жан Боллак навіть читає цей вірш як «діалог між історичним та ліричним Я про те, як поезія пожирає життя».

До цього слід додати, що від самого початку Ти постає тут, так би мовити, з «сомнабулічною» певністю, і у своєму стосунку до Я — за необхідністю тільки у п'ятому рядку — переосмислюється Целаном у сенсі діалектики цих обидвох протагоністів.

Але що ж робить Ти в Я? Воно «вмирає в собі», дивна діяльність, яка ще раз заслуговує на дискусію. Зворотні займенники, які підсилюються префіксом «ви-», пов'язуються з таким чи іншим чином укладеними розширеннями. Те, що, вмираючи, розширюється, перетворюючись при цьому на хворобливий первень, спричиняючи шкоду, це ж поранення, яке захворює само від себе — на кшталт раку. Отож, стає зрозумілим, що цей настільки близький, хоча водночас загрозливо темний візаві, що являє собою розтягнуту в часі смерть, не є тільки тому ворожим або шкідливим, що є чужим. Стверджувати щось подібне — це неприємно вражало б. Радше воно є тією смертю, яка спіткала Ти, і яка діє опосередковано. Ця смерть дістається у спадок тому, хто пам'ятає, свідкові, який вже не може вказати на іншого свідка. Події, про які слід писати, не допускають ні щасливого, ні вдалого життя, такого собі *vita beata*. Вони женуть того, хто змушений віршувати, до смерті. Однак смерть уже втрутилася у звіт жертви. В такому розумінні смерть скерована ніби проти самої себе — вона хоча й перетворила життя на скалки і заразила його собою, але водночас вона ж накладає зобов'язання стосовно мертвих, які вимагають жити далі.

Це зобов'язання не залишає неушкодженим навіть «останнього вузлика подиху», який, як ми знаємо, є вмиранням. В ескалації найгіршого кінця життя, яке вилітає з останнім подихом, є не тільки «грубим жмутом волосся», до цього додаються скалки «ушкодженого життя», що розрізають акт відходу з життя і роблять неможливим



останній видих чи, теж останню, артикуляцію страждання, яка несе з собою звільнення від страждань.

І, нарешті, слід вказати на спосіб монтажу іменників у Целана — вони розташовані щільно один коло одного, їх не розділяють інші частини мови, саме там, де трохеї переривають течію вірша. Двічі це відбувається за допомогою пар іменників, які, взяті самі собою — вирвані із синтаксису, мають змогу розгорнути свою метафорику вже бодай внаслідок *браку семантичної поєднуваності*. Їхнє перебування поруч, хоча й добре продумане, є все ж *справжнім відкриттям*. Перше відкриття полягає в тому, що дихання у бронхіолах може «заплутуватися вузлами». Друге відкриття — що життя, розбите на друзки, не тільки лежить у скалках, а що цю метафору можна продовжити аж до поранення.

Як бачимо, у вірші віднайшлося кілька змістовних закономірностей. Однак наслідком цього повинна стати спроба охопити поглядом *цілість*, ту цілість, яку, втім, не можна за простою охопити поглядом. Якщо би цієї проблеми недостатнього охоплення того, що ми — звісно, як цілість — намагаємося тлумачити, не існувало, то шлях лірики і мистецтва загалом став би, до речі кажучи, зайвим анахронізмом, як колись дозволив собі сказати Гегель. Проте на *кінець мистецтва* в цьому розумінні доведеться ще почекати.

Воно все ще не застаріло, ні *після*, ні *внаслідок* Аушвіцу, — воно, як ніколи, потрібне. Відома теза Адорно про те, що «писати вірші після Аушвіцу — варварство».

У відповідь звучить, наприклад, таке: «Вислів Адорно чинить наругу над жертвами таборів, а також над тими, хто в них вижив, і не в останню чергу над тими, хто, як Целан, не пережили того, що вони зуміли вижити. Їм не можна, їм у жодному разі не вільно забороняти зображення болю, страждання і суму».

Цього Адорно і близько не мав на увазі — так у найкоротшій формі слід відповісти на реакцію протесту проти цього хибно зрозумілого вислову філософа. Формулювання Адорно, звісно ж, спочатку напосідає на лірику. Проте в процесі моєї роботи з працями Адорно в мені міцніло переконання, що він напосідає на лірику тільки задля користі її самої і її покликання.

Підходи Шонді полягають у тому, щоб не робити експертизу фронтів, радше він робить спробу аналізу зусиль серед самих підходів, причому ці підходи ще слід змусити заговорити. В кінці був би бажаний результат з якоюсь певною переконливістю, в якому виявляється також точність поета: «Він був поетом і ненавидів при-



близність», — читаємо у Рільке.

Свою власну програму Шонді якось назвав «понятійним відтворенням переконливості, яка у когось з'явилася». Для нього цілість мистецтва не є понятійною, але від того не менше *цілістю*. Відповідно і його метод скерований на те, щоби займатися інтерпретацією — як нехай навіть дуже крихким синтезом окремих прочитань, не в останню чергу для того, щоби показати, що вони зазнають краху, хоча сам твір і є певною тотальністю. У цьому розумінні Адорно пише: «Ми не зрозуміємо твір мистецтва, переклавши його мовою понять, а тільки увійшовши в його іманентний рух».

Інакше ми вчинимо над ним «раціоналістичну наругу». Отож, слід поглянути, як кілька взірців сходяться в одній точці, яка здається не довільною, і все ж унікальною. Наприкінці можна би було сказати, що як інтерпретоване, так і інтепретатор знаходять одне одного у тій напрузі, яка виникає між логіками, стосунки між якими формуються суперечливо і не без тертя.

Тут вже час звернутися до заголовка мого есе, який звучить «Безкрайність країв». Його двозначність важко не помітити. Для Адорно проведення меж для розуму означає разом із тим і встановлення розумом лімітів, які, сказати б, ціною своєї жертвовної відмови від усього зголошуються на ту таємницю, якою є мистецтво. Хрестовиною негативної «діалектики», яка постійно гойдається між кантівською постановкою проблем і гегелівським діалектичним мисленням, є те, що вона чи не сама мусить створювати собі свої безодні. Однак сконструйовані безодні, як правило, не бувають надто глибокими. З цього огляду жест відмови, якому бракує непонятійного натиску, цілком можна інтерпретувати як кокетування розуму.

Загрози цього розуму зазнає розум, який має здатність до *poesis* — лірики у підозрілих руках, що надто ревно розпочинають свої проекти, аби зненацька відступити навіть перед найменшим тиском зовнішніх обставин. Однак, можливо, цей вірш не є настільки втраченим, а бажання дати змогу думці йти слідом за своїм покликом улягає більшій небезпеці, ніж здавалося — про це я буду говорити у розділі про Дерріду.

У Шонді також є край, межі — між типами процесів, які без пояснення компетенцій накидаються на інтерпретоване — і так виникає напруга між ними. Побіжно тут слід згадати концепцію трансверсального розуму Вольфганга Вельша, в якій слід би було розробити переходи, і яка при всьому своєму блискі є дуже сумнівною противагою до тез Шонді.



## III

Небезпека не тільки мислення для поезії, але й лірики для розуму, який, немов зодягнувши гумові рукавички, намагається триматися від неї на віддалі, виявляється вже у Шонді, а ще з більшою силою і гостротою — у Дерріди.

В цьому місці виявляється зворотній бік заголовку цієї доповіді. Ніщо інакше, ніщо чуже вже не чекає на нас, як з'ясував Гройс; водночас зник край, межа, які позначали територію легітимного мислення — чи то задля збереження *неушкодженого* глузду, чи задля якогось немислимого *іншого*. «Поміж Власним Іншого та Іншим Власного» розміщено те, чим *займається* філософія. Забави, які провадить філософія, але також напруги, які провадять філософією, — всі вони позначені *différance*, що її можна було б описати як «перший чи останній світ, якби тут можна було ще говорити про початок і кінець». «*Différance* — первинніша, ніж усі валентності первня. Але її первинність не має характеру дна».

Ось тут власне перехід мого заголовка: спочатку безліч країв, яким не видно краю, і врешті жодного краю з краями, де можна було б упевнитися у собі самому, у своїх правах — це і є спробою піддати Целанові вірші інтерпретації, як це полюбляє робити Дерріда. Доволі гібридне заняття. Не в останню чергу тому, що деконструкція не є жодним *методом*, на чому наголошує сам Дерріда. В його практиці треба скоріше вбачати філософію письмен, яка, йдучи за провідною ідеєю взаємного визначення датування і логічної структури, дозволяє здійснитися зсуву цієї логічної структури на себе саму і на досліджувані тексти. «Те, що я називаю деконструкцією, може, звичайно, виробляти правила, методи, техніки, але в принципі вона не є жодним методом, не є вона і критикою, бо метод — це техніка запитування і прочитання, яка повинна бути повторюваною без огляду на ідіоматичні риси в інших контекстах».

Отож, *метод* Дерріди суперечить, так би мовити, будь-якому методу, демонструючи, як сам метод стає частиною інтерпретованого і водночас міняється, з чим у певному розумінні завжди треба рахуватися. Тому дуже добре зрозуміло, чому у працях про Целана, включаючи також праці самого Дерріди, знаходимо не якусь квінтесенцію Целана, а — здебільшого обережні — вказівки на «*problems of poetic representation*».

Мислення, що «збожеволіло від себе самого», через те що його статику постійно висміює його неспроможність повторити і зміцнити значення, — ось що описує Дерріда. Ніколи не можна двічі повер-



нутися до одного й того самого чужого, оскільки завдяки логічному залученню воно стає вже надто знайомим і перевтіленим — і ніколи не дає собою опанувати: «Монструозність ніколи не показує себе як таку, або вона показується тільки дозволяючи себе редукувати до того, що впізнаване, тобто до нормальності, якою вона не є. Тобто монструозність може бути лише *невпізнана*».

Не в останню чергу це означає, що «монстрів не можна показати без того, щоби вони тут же не перетворилися на лагідних ручних песиків». Однак *буття ручним песиком* до певної міри є камуфляжем, воно змушує нас забути, що навіть маленький китайський пінчер ще має гострі зубки, які він не здав при вході на шлях до понятійного порядку.

Тож почнемо прочитання втретє. Що посилає і що дає нам Целан?

*Як ти вимираєш у мені* — вмирання стає діяльністю для себе самого, діяльністю, яка далі характеризується сукцесивним поширенням. Спершу цією діяльністю смерть не тільки вривається у слово, а й через слово — в життя. Смерть перетворюється на межову ситуацію не для вбитого, вмирання якого нагадує у вірші зліпок, а живого. Смерть усмоктує в себе життя. Не тому, що вона його завершує, а тому що вона загрозливо присутня у слові життя, тягне його на себе. Таким чином, Гайдеггерові «Буття для смерті» зазнає дивної трансформації. Тут слід говорити про *мову для смерті*.

Тим не менш, навіть якщо випирання смерті у вірші і є визначальним, є ще один зворотній бік, і навіть при всій детермінованості, відповідь на питання, кому належить тут останнє слово, відсутня. Чи не зберігається *скалка життя* в його ушкодженості мовою, в якій вона стримить як реалія, — хоча й неповна, де-монстрована, яко рештка — але все ж зберігається? Дерріда в кожному разі визнає усі вірування, в тому числі віру в безсмертя. Це визнання якогось роду *безсмертя* є хоча і несміливим, зате *стабільним*. Хоча справджується: «My mortality (my finitude) is [...] inscribed in everything I inscribe».

Водночас, однак, це письмено, в якому залягає смерть, є тим, що цю смерть відтерміновує і пролонгує в її надходженні: «A letter which was not readable after my death would not be a letter».

Хто вірить у письмена, той вірить не тільки в омніпрезентність і *омнілатентність* смерті, але і в омніпрезентність і *омнілатентність* вже відомого життя, яким би погризеним своїм віртуальним противником воно не було. Письмено перебуває *посередині*, датуючи; якщо б вірш виводився з самої дати, не опонуючи йому, якщо б він засів, немов осколок у грудях, то його закінчення слід було би розуміти як



вихід очищеної і віддистильованої до невидимості дати, а отже, і себе самого. Лірику, як констатує не без впливу Дерріди Сільверман, слід розглядати у зв'язку з її власним простором, розташованим між двома віртуальними полюсами: «Sigh» і «sign».

Ми будемо змушені заговорити про подвійний диктат внаслідок зв'язування, себто про структуру і зв'язане, тобто про *дату*, яка, як вторинний ефект, здається, панує над тим, з чого вона витворюється. Те *щось*, яке виглядає продиктованим, але все ж *нестримно* породжуючим, Дерріда назвав не тільки *письменом*, але й *попелом*: спочатку цього попелу Дерріда нібито ненавмисне «припустився»: констатацією «там попіл» закінчується *дисемінація*. Попіл є там, де «виринається дуальність оригінального тексту і цитати»; «попіл вже не тут». Попіл — це ні мислення, ні його предмет. Він тут є «фантомом», настирливість питання, хто є попелом, виводиться з неможливості на нього відповісти.

«Ось попіл: те, що зберігає, щоби власне нічого не зберігати, освячуючи при цьому рештки марнотратства».

Попіл через те так болісно впадає у вічі, що він не *присутній*, а «спопелілий»... «Попіл — це не те, що є». Водночас того, що не присутнє, слід очікувати скрізь, воно несподівано виринає із чужості, що пожирає довіру, — «попіл як дім буття»... Неважко впізнати в цьому вислів Гайдеггера, перефразований Деррідою: «Мова — це дім буття».

У точнішому формулюванні це означає: «Як екзистенціальний модус зрозумілості буття мова є конститутивною для його існування».

Я розглядав би це як можливість спробувати здійснити поворот, щоби потрапити туди, де ми, як здавалося, були. Якщо буття змушене прагнути до смерті, то воно може це тільки тому, що в опорах Гайдеггєрівського дому вже гніздиться смерть. Однак дім має свій центр, наприклад, свій камін — а центр мови назвати неможливо: «Чому ми повинні сумувати за центром? Хіба центр — ця відсутність гри і диференції — не є іншою назвою смерті?»

Знак не має ні стабільної презенції, ні надійної референції чи репрезентації: «В той самий момент, коли виникає знак, він тим самим починає себе повторювати, інакше він би не був знаком [...] не був би тим браком самоідентичності, який регулярно вказує на одне й те саме. Тобто на інший знак, який своєю чергою народжений з його розподілу. Внаслідок того, що графема таким чином повторюється, вона не має свого природного місця».

В такому розумінні посеред метафорики *не* можна займатися ме-



тафориною і відмовою від метафорики, яка була би завжди «геліотропною», яка би постійно оберталася за сонцем. Тепер я хотів би спробувати дійсно вдатися до однієї з вісей тексту — до Беннового вірша «Лише дві речі». Там сказано:

*«Є лише дві речі: порожнеча  
і означене Я».*

В одній з інтерпретацій цієї поеми досить неприховано говориться: «Пауль Целан цієї формули не любив». Целан, за повідомленнями Ганса Майєра, «хотів бути Анти-Бенном». Я гадаю, що питання про причину такої аверсії Целана може багато чого пояснити і в вірші «Як ти».

Вона полягає в тому, що тим, у що ризикує заpastися вірш Целана, є саме ця формула. Досі я замовчував це, але в рядках і над рядками «Як ти» знаходиться певне називання. Так, як звичайно у Целана, тут теж витворюються змістовні ланцюжки звуків і звукова композиція «AU-S-I-ST/TZ» однозначно вказує на АУШВІЦ, що його тонкий слух Жана Боллака спромігся розчути вже у складі «au» в іншому місці вірша.

Для Ліотара Аушвіц означав «назву для означення безіменного чи непідвладного називання». І тут ця назва наполягає на тому, щоб запалити світло і зберігати його в темряві — як в порожньому центрі. Ця стратегія має переваги. Поряд з принциповим крахом ще до будь-якої унікальності — є тільки щось датоване, що внаслідок активування перетворилося на свою власну копію, ланку одного ланцюга, і (теоретично, причому відповідно до теорії паранойї!) щось недатоване: «Солітер/зі згущеної жодноразовості» — так цю несміливу інтуїцію натиску, тіні хоча й обмежили її власною сферою, все ж водночас зосереджено змушують до зображення незображуваного. В кожному разі назва «Аушвіц» викарбувана на чолі цього вірша: «Чоло належить до тих частин тіла, які особливо піддатні на проникнення підсвідомого — бо властивістю чола є те, що воно ніколи не бачить самого себе. Воно завжди обернуте до інших [...]. Те, на що я сам не дивлюся, а ргіогі віддано на поталу іншим».

Певним чином це стосується і вірша — нам не вдасться втягнути Аушвіц у мислення з модусу затемненої присутності «потойбіччя мовлення», незважаючи на це, він є тінню, яка майже необов'язково, бо безпосередньо, передує віршеві.

Звідси переходимо до рядків Бенна: *порожнеча тут*; і вона присутня настільки гнітюче, що щербляться і розламуються конструкти



Я. Але Я, на якому тяжіє тінь недатованого і того, що зникло в датуванні, *означене*. Воно є своїм власним конструктом, воно є самозасновним Я, яке не може вискочити зі своєї шкіри — і через те *означеним*, можливо, навіть *спотвореним*, *спустошеним* Я. Пауль Целан і не міг любити цю формулу Бенна. Надто вже вона загрожувала перетворитися на його власну долю. Його спроба розговорити мовчання спрямована на те, аби ухилитися від виру, який його вірші не відображають, а зображають. І хоча те, що розкривається в мові, в ній же і тоне, все ж воно водночас намагається врятуватися з виру, в якому цьому вирові вдається себе збагнути.

Це означає, що в мові слід викликати ефекти, які будять той спогад про датоване, котрий вирує у письменах; звільнити пов'язаності, зробити прозорою внаслідок цих пов'язаностей зумовленість *точок*; привести в рух віртуальні полюси в письменах, які вгадує мислення — його потенцію та імпотенцію. Безнадії у мисленні Дерріди останнє слово належить остільки, оскільки той *крок на волю* — геть зі словесних і мисленневих чагарів — відсутній. Дерріда відсилає нас до «істотних питань, правильного питання» Філіпа Лако-Лабарта: «Я не знаю, яке слово міг би вжити Целан. Яке слово — для нього — мало би достатньо сили, щоби вирвати його із загрози афазії та ідіоми. Однак щось підказує мені, що цим словом є найменше і водночас найважче у світі слово: «*вибачення*».

Це питання є *істотним і правильним*; натомість відповідь, здається, передчасною. Адже ж шуканим словом є радше слово «на волю», яке би тоді стало *conditio sine qua non* для постульованого Лако-Лабартом примирення. Але це слово так і не приходить — а останні Целанові поезії є доказами, скерованими проти примарності надії. Вони є не тільки запереченням претензій до (у подвійному розумінні) *обмеженої* території мислення, не тільки вказівками на вовчі ями, але й прощанням із тим, що *зовні*. Водночас зникає і *біла пляма Аушвіц* як недостатнє, тільки позірно зміцнене залученням слово, як лише одне слово серед багатьох інших. Чи з огляду на «незворушність у грі диференцій» «смерть втратила свій «серйозний» характер»? Навпаки, у Дерріди Аушвіц тим більш затемнюється, чим менше залишається надії на втіху мислення, на можливість сказати те, що повинно залишатися неказаним. «Завжди та сама точка віднесення» зникає.

Тут слід згадати відразу ще про одне прохання Целана. В одному з листів він пише про «невидимі нитки» і сподівається, що ці нитки дозволять кинути погляд на питання про те, звідки вони походять, на те «звідки», яке не хоче прояснюватися — там, де ці нитки маленьки-



ми кінцівочками проступають у слові». Слід процитувати і наступні рядки, які, як і вірш «Як ти», містяться у збірці «Диктат світла» і є далеко не невідомими:

*Graugrdtiges hinter  
dem Leuchtschopf  
Bedeutung*

*Сірі скелети за  
ссяною гривою  
значень*

Отож, Целан відмовляється від того, щоби його бачили, «плавникові перепонки між словами» слід сприймати у цій мінливій семантичній «загаті» не для того, щоби — з очищеним смислом у руках — вибратися з неї, а для того, щоби з'ясувати зумовленості й не заперечувати значення, а заодно щоби не возвеличувати до рівня святого передумов уможливлення, не поклонятися самій тільки структурі.

Я згадував уже, що Дерріда наважується не заперечувати Бога — саме цього, а також питання про те, хто є отим *ти*, яке *вимирає в собі*, хочу торкнутися наостанок. Це *ти* дарує *життя* в *колючках*, яке стримить з повноти життя ліричного я. Хіба ж не Бог дарує життя, хіба не Бога асоціюємо в першу чергу з поняттям *дару*? Хіба не Бог робить безсмертним, чи, висловлюючись негативно: *не дає вмерти*? Якщо Целанів данайський дар вийшов зі спогаду про данайський дар, то що є самим життям? Здається, що це життя прийняло дар народження, аби бути замученим перед лицем смерті, причому тортури полягають у тому, щоб *не* дійти «до кінця ночі», не спромогтися вийти з темряви, щоби побороти її як зону жаху, поглянувши на неї *іззовні*. Звичайно, правильніше було би сказати, Аушвіц ніколи не зможе стати *зовнішнім*, а мислення, яке спустошують дати, ніколи вже не зможе стати *внутрішнім*. *Ти* є тут символом непогамовності, ширянь між життям і смертю — бо що заважає сказати, що тільки надмір, який межує із *милосердям*, міг би привести ліричне Я в це жахливе осцелювання. Що заважає назвати *божественною* ту парадоксальну констеляцію збереження, позначеного крахом, яке, свідоме своєї недостатності, улягає *божевіллю*, одержимості смерті?

На завершення не можу оминати доволі дражливої проблеми, яка в загальному вигляді була поставлена Гройсом і яка частково з'являється й тут: не щодо кожного тексту справджується (на чому, до речі, наполягає Дерріда), що презентність мусить бути задана наперед, а текстуальність, натомість, стає жертвою забуття. Це означає, що не кожен текст можна привести в рух таким вражаючим способом, як наприклад, твори Платона. У випадку Целана, ми, висловлюючись точно, знаходимося всередині певного проекту, що його можна було б описати як деконструкцію другого порядку, якщо б тільки



цей проект був взагалі здатним до завершення і йому був би відомий метарівень. Вже Целан певною мірою проводить деконструкцію — і, як наслідок, могло би виявитися, що суворість його слів у таких текстах, як «Шиболет», розтікається в дифузності без жодних здобутків на понятійному чи стилістичному рівнях, до яких прагне Дерріда. Більш плідною могла би бути деконструкція тих текстів, які, відштовхуючись від Целана, здійснювали б повернення до статичної понятійності...

На цьому місці я перериваю спробу прочитати Целана за допомогою Дерріди. Досить гвалтовний кінець прочитання, однак: чи є взагалі якийсь кінець, який не містить насильства, який був би вільний від насильства? Власне, з творчості Дерріди стає зрозуміло, що під *прочитанням* не мається на увазі якийсь певний проект, ба навіть не проект, який *post factum* міг би піддатися дискусії чи оцінці. В чому є потреба, то в якомусь *преметафоричному* понятті, для того щоби опанувати і дати собі раду зі взаємним пересуванням полюсів категорія *інтерпретації/структура*, а також *метафора/датування*, які виявляються віртуальними, — дати собі раду, хай навіть увійшовши діалектичним чорним ходом. Бо неможливо досягнути двох речей одночасно: *застосування* деконструкції там, де вона доречна, і вигук: «земля!».

## ВИСНОВОК

Натомість можливим, навіть необхідним, є погляд на обсяг есею. Роздуми про те, якому ж підходові врешті надати перевагу, залишаються незавершеними. Шонді, який саме через те, що через примат *intentio operis* бере на себе тягар розбіжностей у своїх теоретичних засадах, здається мені нерідко ближчим до Целана, ніж, скажімо, Дерріда, який підходить до справи теоретично рафінованіше. Однак слід відразу вказати на діалектику тлумачення та *intentio operis*, яка відкривається очам.

Отож, згідно зі своїми обіцянками чи застереженнями, я не даю жодного підсумкового резюме ні на питання *ЩО* тут слід читати, ні на питання, *ЯК* слід найкраще читати. Точніше кажучи, не можу дати.

## РЕЗЮМЕ

Читаючи вірш Целана «Як Ти» в дусі Адорно, Шонді та Дерріди, слід спочатку сформулювати певний потрійний крок. По-перше, слід



констатувати, що це письмо рухається незвичними шляхами. Своєю формою воно виробляє можливість дати свідчення того, що не піддається вираженню словами. Тут можна було би говорити про підозру, споріднену з постулатом Адорно і скеровану проти артикулювання страждань безлічі осіб, які допускають спочатку тільки *негативну діалектику*. Однак це виявляється можливим тільки з певними застереженнями: розрив тіні, який міг би врятувати дискредитований розум і *забут(тя)е*, перед лицем Голокосту і Целанової творчості не витримує і відступає. Тому Шонді пробує зіштовхнути між собою кілька взірців тлумачення, а з напруги, що при цьому виникає, збагнути інтерпретоване, не завдаючи йому ушкоджень понятійним корсетом. Проте і цей крок від порівняно гомогенного розуму до метатеорії обходження з *логіками* виявляється не остаточним. Темпоралізація між логіками унаочнює взаємодиктат приписування і структури — *écriture* Дерріди демонструє зникнення категорій *назовні і всередині*, котрі, яко віртуальні полюси, засмоктуються виром твору, звідки їх, як здавалося, можна витягнути. Відкритим залишається питання, яка міра наближення до вірша «Як Ти» є бажаною. І хоча концепції цього твору у поданому тут потрійному кроці все більше відповідають особливостям поетичної мови, все ж водночас виявляється, що той *шок*, який розповсюджується зі строгої формальної мови Целана, вивітрюється, якщо поставити його «поетику ковзаючих понять» не в умови інтерпретації, а в умови *продовження*, тим паче, коли це продовження претендує на більшу стилістичну адекватність стосовно Целана.

Переклад з німецької Юрка Прохаська  
(за редакцією Петра Рихла)

Переклад віршів та віршованих фрагментів  
Петра Рихла